



## “A diez cuadras de Rivadavia comenzaba la pampa”.<sup>1</sup> El cruce entre el campo y la ciudad en las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt

Pilar Cimadevilla<sup>2</sup>

**Resumen.** El escritor argentino Roberto Arlt comenzó a escribir su columna “Aguafuertes porteñas” pocos días después de inaugurado el diario *El Mundo*, en mayo de 1928. Tal como el mismo título lo anticipa, en estas notas, el cronista representó los diferentes perfiles de la ciudad en vías de modernización. Así, pueden encontrarse dentro del corpus un sinfín de escenarios urbanos disímiles: estampas sobre el centro en las que fulguran carteles de neón, vistas portuarias y panoramas rurales. En relación con esto, la propuesta de este artículo consiste en estudiar las aguafuertes dedicadas a la descripción de los márgenes de la ciudad para analizar allí cómo y en relación con qué imágenes escriturarias y plásticas del período el escritor diagrama en sus textos ese espacio intermedio entre el campo y la ciudad. Se observará, entonces, el modo en que las representaciones de los bordes urbanos configuradas por Arlt coinciden tanto con el barrio del tango de las glosas de tangos de Enrique González Tuñón, como con los almacenes rosados y los cielos abiertos de los primeros poemas de Jorge Luis Borges y, también, con un gran conjunto de imágenes de prensa y de obras plásticas de artistas del período (Pío Collivadino, Lino E. Spilimbergo, Horacio Marcho, Horacio Cópola, etc.).

**Palabras clave:** Roberto Arlt; “Aguafuertes porteñas”; crónica; fotografía; pintura; prensa.

[en] “*A diez cuadras de Rivadavia comenzaba la pampa*”<sup>3</sup> (“La pampa is ten blocks away from Rivadavia”). The convergence between the countryside and the city in *aguafuertes porteñas*<sup>4</sup> by Roberto Arlt

**Abstract.** Roberto Arlt, the Argentinian writer, started to write his column “*Aguafuertes porteñas*” a few days after the newspaper *El Mundo* was established, in May 1928. As it is stated in the title, the chronicler has showed in these articles the different sides of the city undergoing the process of modernization. Thus, an endless number of different urban settings may be found within the corpus: visual images from downtown where neon signs are glowing, port views and rural landscapes. Regarding this, the present article aims at examining the *aguafuertes* devoted to the description of the margins of the city in order to analyze how and in relation to which graphic and plastic images of the period the writer represents in his texts that space lingering between the countryside and the city. Therefore, it will be observed that the representations of the urban margins designed by Arlt coincide with the rough neighborhood described in tango lyrics by Enrique González Tuñón, with those corner shops painted in pink and open skies depicted in the first poems by Jorge Luis Borges, and with lots

<sup>1</sup> Fragmento extraído de la crónica “Molinos de viento en Flores” (Arlt 1928a).

<sup>2</sup> Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Argentina.

E-mail: pilar\_cimadevilla@yahoo.com.ar

<sup>3</sup> Extract taken from the chronicle “*Molinos de viento en Flores*” (“Windmills in Flores”, Arlt 1928a).

<sup>4</sup> [TN. The term “*aguafuerte*” means “etching”, a process of printmaking and engraving in art, metaphorically used by Arlt to show a fragmented reality at a specific moment as in a picture.]

of press images and artwork by artists during the same period (Pío Collivadino, Lino E. Spilimbergo, Horacio Marcho, Horacio Cópola, among others.)

**Keywords** Roberto Arlt; “Aguafuertes porteñas”; chronicle; photography; painting; press.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El deslinde como figura. 3. Más allá del testimonio. 4. Conclusiones.

**Cómo citar:** Cimadevilla, P. (2019) “A diez cuadras de Rivadavia comenzaba la pampa”. El cruce entre el campo y la ciudad en las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 48, 451-472.

## 1. Introducción

La escenografía en la que aparecen las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt muestra una ciudad en vías de transformación:<sup>5</sup> modernización del puerto, nuevo alumbrado público, aparición del subte, construcción del Teatro Colón, etc.<sup>6</sup> Los cambios económicos, arquitectónicos y tecnológicos señalan la emergencia de una época vertiginosa abarrotada de *aventuras* (Romero 2005:247). Si bien en el contexto latinoamericano las transformaciones fueron desparejas —unas pocas ciudades se convirtieron en metrópolis a la vez que un velo de inmovilidad cubrió los pueblos del interior —, el modelo de Haussmann en París influyó, tal como señala J.L. Romero, en el deseo por borrar el pasado y, junto con él, desarmar la “gran aldea”. Buenos Aires aparece, así, en el marco de los estudios sobre la modernización de las urbes en América Latina como uno de los ejemplos más contundentes de este fenómeno.

Sin embargo, la ciudad no fue la única protagonista de este proceso. Una vez finalizada la Conquista del Desierto (1878-1885), las olas de inmigrantes que arribaron a Buenos Aires con el cambio de siglo se transformaron en una nueva amenaza para la nación,<sup>7</sup> al mismo tiempo que ampliaron los bordes urbanos y acercaron la pampa a la ciudad. Así, la dicotomía sarmientina “civilización y barbarie” fue cediendo hasta otorgarle un nuevo espacio al campo en el imaginario cultural porteño. En efecto, en estas primeras décadas, el campo —“el desierto, la pampa, las estancias o sus metonimias, el pajonal, el raucho” (Montaldo 1993:14) — adquiere, tanto en el discurso de los intelectuales, como en las imágenes plásticas, poéticas y periodísticas del período, cierta impronta nostálgica que lo transforma en “reservorio de tradiciones criollas” (Malosetti Costa, Penhos 1991:202). Por lo tanto, y tal como veremos en el desarrollo de este trabajo, el proceso modernizador no sólo implicó el crecimiento arquitectónico vertical de la

<sup>5</sup> Roberto Arlt (1900-1942) forma parte de los escritores que definieron y transformaron la literatura argentina del siglo XX. El éxito de su primera novela, *El juguete rabioso* (1926), y su breve paso por el diario *Crítica* en 1927, lo llevaron a integrarse como parte del staff de *El Mundo* desde el momento de su aparición, en mayo de 1928. Desde entonces, y hasta el momento de su muerte en 1942, Arlt escribirá bajo el formato crónica sus impresiones sobre Buenos Aires, sus experiencias como corresponsal viajero y su fascinación sobre la guerra europea. Sobre la carrera y la vida del escritor véase *El escritor en el bosque de ladrillos* (2008) de Sylvia Saïtta.

<sup>6</sup> Para un análisis detallado de estos cambios históricos véase *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos* (2000) de José Luis Romero y Luis Alberto Romero.

<sup>7</sup> Señala Graciela Montaldo al respecto: “A fines del siglo, el vacío amenazante [el desierto] se convierte en el lleno de la inmigración” (1993: 13).

ciudad-puerto, sino también un cambio en el modo de ver los espacios linderos de la urbe, así como también la incorporación de la pampa a la cuadrícula urbana. Porque, como señala Adrián Gorelik en *La grilla y el parque*, la confianza en el progreso que se condensa con los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo y el crecimiento desmedido de la ciudad desembocan en un desplazamiento de la actividad política y cultural hacia los márgenes:

En muy poco tiempo, entre los últimos años diez y los primeros veinte, el suburbio avanza sobre el centro ocupando rápidamente las principales atenciones políticas, culturales y urbanísticas; ya no las abandonará, hasta que quede claro que el crecimiento urbano no había sido un fenómeno independiente de las cualidades de la ciudad tradicional, sino que las había afectado al punto de disolver su propio sentido, replanteando las bases mismas sobre las que hasta entonces se había considerado el espacio público. Así, en los años veinte y treinta, será el pensamiento sobre el suburbio donde se jueguen las posiciones ideológicas acerca de la definición de Buenos Aires y su futuro (2016:309-311).

En sintonía con esto, la representación de la ciudad que Arlt imprime en sus notas para el *El Mundo* a partir de 1928 muestra no sólo una Buenos Aires geométrica, vanguardista y “futura” (Sarlo 1992), sino también una urbe expandida cuyos márgenes resultan definitorios para la configuración de la identidad porteña. Tal como veremos a lo largo de este trabajo, en las aguafuertes de esta primera etapa,<sup>8</sup> el escritor dialoga con la cultura urbana residual e incorpora el campo como uno de los espacios constitutivos y esenciales de la metamorfosis urbana.

De acuerdo con esto, entonces, y a partir de la proliferación de textos críticos centrados en el análisis de las notas en las que predomina un tipo de mirada expresionista o vanguardista sobre el centro de la ciudad,<sup>9</sup> iniciamos una lectura del corpus completo de las aguafuertes porteñas (que incluye aproximadamente 1.200 crónicas) para intentar responder uno de los interrogantes que dieron origen a esta investigación: ¿qué otras zonas de Buenos Aires, además de la calle Corrientes, configuran la ciudad arltiana?

Con el objetivo de responder esta pregunta inicial y de repensar el perfil de escritor periodista de Roberto Arlt en el pasaje de la década del veinte a la del treinta, proponemos estudiar aquí cómo las representaciones sobre los márgenes urbanos que el cronista configura en sus notas porteñas dialogan con la producción de dos escritores contemporáneos significativos y disímiles entre sí: Enrique González Tuñón y Jorge Luis Borges. Porque si, por un lado, Arlt se detiene y representa la vida marginal de los conventillos, por el otro, encuentra en ciertas zonas de Buenos Aires las casas bajas de tonos pasteles y la amplitud de los cielos tematizados por Borges en la configuración de sus orillas. En segundo lugar, veremos cómo estas representaciones dispares se conectan a partir de la repetición de un tópico que reaparece en el corpus de las aguafuertes dedicadas a los márgenes urbanos: la frontera desdibujada entre el campo y la ciudad. Por último, y

<sup>8</sup> Como ya se advirtió, Arlt publicó en *El Mundo* entre 1928 y 1942. Su primera etapa dentro del periódico incluye las notas tituladas “aguafuertes porteñas” impresas entre 1928-1935, momento en que el cronista parte como corresponsal viajero hacia España y África.

<sup>9</sup> Sobre la mirada vanguardista en Arlt véase Sarlo (1992), Renaud (2000), Aira (1993) y Amicola (1994).

en relación con esto, analizaremos las diferentes articulaciones entre las imágenes escriturarias sobre los bordes de la ciudad que aparecen en las aguafuertes, ciertas obras de artistas reconocidos, tales como Pío Collivadino, Lino E. Spilimbergo, Horacio March, Horacio Cópola, etc., y las imágenes textuales y materiales que Arlt, junto con un fotógrafo de *El Mundo* imprimieron en el periódico durante algunos meses de 1934 bajo el título “Buenos Aires se queja”.

## 2. El deslinde como figura

En las décadas del veinte y del treinta el suburbio se alza frente a los ojos de los porteños como un escenario que combina “lo nuevo” y “lo tradicional”. El crecimiento abrupto de la ciudad y, sobre todo, el de ciertos barrios de Buenos Aires, había puesto en escena ya para la década del `10 el fenómeno del que se ocuparían los diferentes intelectuales, escritores, trabajadores de la prensa y artistas que participaron activamente en el diseño textual de la nueva ciudad.

En el caso de Arlt, resulta llamativo encontrar a lo largo del extenso corpus de notas una gran cantidad de textos signados por una impronta nostálgica que desacredita la exuberancia y las transformaciones modernizadoras. El ejemplo paradigmático es el de la reconocida aguafuerte citada en el título de este trabajo, “Molinos de viento en Flores”, en la cual el escritor rememora, a partir del hallazgo de un viejo molino ubicado “entre dos chalets de estilo colonial” (Arlt 1928a), escenas de la década anterior:

y me quedé pensando tristemente en qué bonito debía de haber sido todo eso hace algunos años, cuando el agua de uso se recogía del pozo. ¡Cuántos han pasado desde entonces! Flores, el Flores de las quintas, de las enormes quintas solariegas, va desapareciendo día tras día (Arlt 1928a).

A diferencia del tono provocador que el escritor imprime un año después en “¿Para qué sirve el progreso?”,<sup>10</sup> Arlt critica las transformaciones implicadas en el proceso modernizador a partir de una mirada que recupera aspectos positivos del pasado sin detenerse sobremano en el presente de la enunciación: “En las fincas había cocheras y en los patios, enormes patios cubiertos de glicina, chirriaba la cadena del balde al bajar al pozo. [...] Aquello era un bosque de eucaliptus. [...] En aquellos tiempos todo el mundo se conocía” (1928a). Sin embargo, en contra de lo esperado, Arlt no refiere en sus crónicas únicamente los panoramas semirurales del barrio de su infancia, sino que además incluye diferentes zonas de los márgenes como Belgrano, Mataderos, Morón, etc. y en esas múltiples descripciones resuenan textos literarios e imágenes que, por momentos, discuten entre sí. Es así como, tal

<sup>10</sup>Dice Arlt en esta crónica: “Hemos progresado. Es maravilloso. Nos levantamos a la mañana, nos metemos en un coche que corre en un subterráneo; salimos después de viajar entre la luz eléctrica; respiramos dos minutos el aire de la calle en la superficie, nos metemos en un subsuelo o en una oficina a trabajar con luz artificial. A mediodía salimos, prensados, entre luces eléctricas, comemos, con menos tiempo que un soldado en época de maniobras, nos enfundamos nuevamente en un subterráneo, entramos a la oficina a trabajar con la luz artificial, salimos y es de noche, viajamos entre luz eléctrica, entramos a un departamento, o a la pieza de un departamentito a respirar aire cúbicamente calculado por un arquitecto, respiramos a medida...” (1929e).

como se analizará a continuación, las crónicas porteñas se vinculan tanto con la representación del barrio “reo” llevada adelante por Enrique González Tuñón, como también con las vistas silenciosas que figuran en los primeros poemarios de Borges.

Porque, efectivamente, puede observarse que los escenarios en los que suceden muchas de las anécdotas de las aguafuertes porteñas coinciden, por momentos, con el barrio que figura en las glosas de tango que Enrique González Tuñón escribe para el diario *Crítica* a partir de 1925.<sup>11</sup> En estos textos, señala Gorelik, Tuñón mistifica el barrio “reo” (el barrio “del tango”, “de la literatura marginal”, “de la bohemia anarquizante”) y lo contrapone al “barrio cordial” “al impugnar su mezquindad clasemediera, sus ambiciones de ascenso social, la regularidad monótona de su cuadrícula integrativa con la disolución de la peculiaridad lugareña que entraña su universalidad, y especialmente su modernidad y sus aspiraciones progresistas” (Gorelik 2016: 373). De acuerdo con esto, pueden señalarse en las aguafuertes de Arlt ciertos rasgos que hacen sistema con las impresiones de los textos de Tuñón:<sup>12</sup> la inclusión del tango como referencia identitaria de la cultura porteña y la coincidencia en la descripción de ciertas zonas urbanas.

En efecto, a pesar de que el tango no adquiere en Arlt la pregnancia que presenta en la columna de Tuñón, existen notas en las que el cronista lo incluye por momentos en la representación de los márgenes: “[El tango] Es el alma de nuestra gente de ciudad. De la gente que trabaja, sufre, de la que no trabaja también, o que sabe lo que es la cárcel, la enfermedad, el hospital. Es todo eso lanzando nerviosamente su pena al aire” (Arlt 1928c).<sup>13</sup> Tal como figura descripto en esta cita, el tango reaparece en varias ocasiones como la música que le otorga personalidad a los barrios de los confines. Así, en la nota “¿Qué se han hecho los organitos?” el escritor vuelve al tango a partir de la recuperación de ese instrumento emblemático:

Me acuerdo que antes de la Gran Guerra el arrabal era recorrido por esos organitos que fabricaban Rinaldi Hnos. y que González Tuñón ha descripto tan sentidamente en sus páginas de vagabundo sentimental. Unas veces era la hora de la siesta, cuando el calor hacía centellar los adoquines y los carros, parados en los boliches de las esquinas, permitían que el cadenero se comiera las ramas de las acacias blancas. [...] El organito ponía en conmoción al barrio. Era como un

<sup>11</sup> Dice Saïtta sobre la columna de González Tuñón: “el 4 de junio de 1925 comienza la publicación semanal de glosas de tango que lo incorporan en tanto poética de las orillas como referente. Al mismo tiempo, se inaugura un nuevo género periodístico- la glosa- que, como señala Beatriz Sarlo, no pertenece a la cultura de los intelectuales sino que se inscribe en las formas pautadas de las narraciones semanales, las películas sentimentales y las ficciones populares urbanas. El nuevo género periodístico- que encuentra un sucesor en Carlos de la Púa, quien, al año siguiente, inicia una serie de ‘Poemas glosados de la ciudad’ en los cuales trabaja los mismos procedimientos inaugurados por González Tuñón ya no sobre letras ajenas sino sobre sus propios poemas- tiene pocas variaciones a lo largo del período (1925-1931): sale los sábados, en una página completa, en la que se glosa la letra de un nuevo tango (“Los tangos de moda”), se recuperan tangos ya clásicos (“Los grandes tangos del recuerdo”) o se realizan reconstrucciones biográficas o reportajes a músicos y letristas de la vieja guardia” (2013: 105).

<sup>12</sup> Este barrio “reo” es el que aparece también en la poética de Nicolás Olivari en la cual no nos detendremos aquí ya que el eje del artículo no radica únicamente en el estudio del barrio del tango.

<sup>13</sup> Como figura también en esta misma crónica, por momentos, la mirada sobre el tango se vuelve negativa: “Salvo excepciones donde la letra acompaña en nobleza la musicalidad del tango, nuestra composición popular es repulsiva y estúpida” (Arlt 1928c).

llamado al descanso de las labores; una incitación al olvido de la costura, del bordado, de esos tantos trabajos con que se ganaban la vida las fabriqueras a domicilio en el arrabal (1928b).

Si bien posiblemente en este fragmento Arlt esté haciendo referencia a Raúl (en algunos de sus poemas como “Maipú Pigall” aparece también el barrio reo de las glosas de Enrique),<sup>14</sup> puede observarse que en sintonía con la descripción de este barrio del tango, Arlt imprime dentro del corpus de las aguafuertes porteñas una mirada sobre los márgenes urbanos que se detiene en la vida difícil de los inmigrantes, las costureras,<sup>15</sup> las planchadoras, los borrachos, los “purretes”, los canillitas y los coloca en medio de un escenario conformado por el “boliche de la esquina”, una luna llena “amarilla y enorme” y cercos de alambre de púa. Tiempo más tarde, este escenario reaparece en “Elogio del bandoneón arrabalero”, nota en la que el cronista destaca nuevamente la importancia del tango para quienes atraviesan la vida pesados de los suburbios:<sup>16</sup>

Quiero elogiar el bandoneón suburbiero; el fuelle desdentado de tres teclas y tuerto de tanto ser manoseado; quiero elogiar el bandoneón que canta, en las noches del conventillo lunado, la tristeza de los feos y la pena de las muchachas percaleras; quiero elogiar en el bandoneón toda la angustia bronca de “Cuando llora la milonga”, y el alma del suburbio, subiendo en la punta de los sonidos hasta las estrellas que parpadean sobre el cine de Nueva Pompeya, de Mataderos, del Bajo de Belgrano y Villa Luro. [...] quiero elogiar lo más profundamente doloroso que encierra la belleza del tango; del tango cuyos diques son nuestros diques y que es la válvula de escape de la pena de esta ciudad (Arlt 1930).

Pero el quejido de este bandoneón no sólo calma la angustia de las costureras y de los “feos”, sino que también, como en la columna de Tuñón, aparece como la banda de sonido que enmarca sucesos ligados al crimen:

<sup>14</sup> “Vuelve otra vez el tango, en brazos/ del largo ritmo cadencioso/ el bandoneón, que a grandes trazos/ garabatea figurillas/ arqueadas/ en el venenoso/vaho...” (González Tuñón 1972: 73).

<sup>15</sup> La figura de la costurera que ya había aparecido en el famoso poema de Carriego, “La costurerita que dio el mal paso” (1913) y que más tarde retoma Olivari en “La costurerita que dio aquel mal paso” (1924) aparece también en otra de las notas de Arlt: “Todos los días a las cinco de la tarde tropiezo con muchachas que vienen de buscar costura. Flacas, angulosas, sufridas. El polvo de arroz no alcanza a cubrir las gargantas donde se marcan los tendones; y todas caminan con el cuerpo inclinado a un costado: la costumbre de llevar el atado siempre del brazo opuesto. [...] No se trata de hacer sentimentalismo barato. No. Pero más de una vez me he quedado pensando en estas vidas, casi en absoluto dedicadas al trabajo” (Arlt 1929d).

<sup>16</sup> Refiere Caimari sobre el cruce entre tango y modernización urbana: “Como sabemos, el género canción garantizó la supervivencia de una parte sustantiva del lunfardo de entresiglos, y lo fijó en un acervo estable. Con pinceladas que evocaban aquellos sonidos de la calle, el tango fue el gran vehículo del canto a la ciudad que se modernizaba: inmigrantes o argentinos de primera generación, poetas y letristas construyeron una genealogía afectiva con centro en el barrio. [...] La relación entre tango y barrio, y el sesgo densamente nostálgico de este vínculo, no necesitan demostración. Allí se expresó el abanico de emociones producidas por la pérdida desorientadora de los lugares de la infancia, a menudo entrelazada con la pérdida de la mujer. [...] En registro amoroso y melancólico, el tema del barrio —con sus constelaciones temáticas internas de la milonguita, el regreso, el alma, el farol, el percal, la casita, el fango, etc.— labró una inflexión definitiva del género” (2016: 167).

Suena en la noche y hasta los perros dejan de contestarse en la distancia con ladridos. Si había bochinche en el boliche de la esquina, el barullo se encalma; si al que toca lo conocen los truqueros, dejan el naipe y, silenciosamente, entran al patio del milonguero y, de pronto - ¡qué importa que sean reos, ladrones, asaltantes o asesinos!, ¡qué importa eso!- junto al tocador se forma una rueda; rueda grave, de jetas cetrinas y graves, de labios fruncidos, de ceños arrugados, que con atención severa escuchan el ritmo de la pena porteña, fluyendo sonorosamente de las teclas negras o blancas del fuelle estropeado y cavernoso, entre las manos de un mozo con prontuario en L.C, con destino de Ushuaia, con muerte de tos... (Arlt 1930).

El tango musicaliza, así, las escenas de este barrio que, como el Mataderos descrito en “Amigazo” por Tuñón —aquel barrio donde “todavía hay resabios del culto al coraje” en el cual el protagonista del tango le confiesa a su compañero el crimen que lo llevó a la cárcel de Ushuaia (González Tuñón 2003: 65-66)—<sup>17</sup> y el Mataderos que figura en la afamada crónica de Arlt “Criollaje en Mataderos” (1929b) o en “Mataderos nocturno”, está signado por el coraje y la desigualdad social. Dice Arlt:

Ir de noche a Mataderos, y en colectivo, es algo parecido a sumergirse dentro de esta pampa que tiene una ventaja sobre la otra pampa auténtica: sus calles correctamente adoquinadas entre extensísimas hectáreas, barbudas de abrojos y ensombrecidas de sauces. A cierta altura desaparece el caserío proletario. El campo se abre en una hondonada, en cuyo horizonte, milagrosas, cientos y cientos de luciérnagas fijas, le dan al confín cierta elevada curvatura, entre la cual y el punto de mira, parece estancarse un océano de tinieblas, quieto y rayado por el croar de las ranas. En estas soledades se puede morir heroicamente, y se concibe a Santos Vega. [...] Luego más llanura. Un bar al aire libre (que debe ser churrasquería) completamente cerrado. Pampa tenebrosa; un frente de ladrillo iluminado por un foco pobretón, hileras de automóviles... Estamos en el

---

<sup>17</sup> Junto a este tango de Tuñón y a “Elogio del bandoneón arrabalero”, podrían agregarse “Crimen en el barrio”, otra aguafuerte porteña, y también “Hombre de la esquina rosada” de Borges ya que en todos los casos aparece el cruce entre el barrio, el crimen y el tango, más allá de las diferencias temporales ya señaladas (el barrio de Tuñón y de Arlt es el barrio de la Buenos Aires moderna). Si bien, en *Evaristo Carriego*, Borges afirma que el tango no es la música identitaria de los suburbios —“tampoco el tango es el natural sonido de los barrios; lo fue de los burdeles nomás” (1974: 134) —, en el cuento incluido en *Historia universal de la infamia*, el escenario donde se desarrolla el crimen pasional es precisamente “un galpón de chapas de cinc” (Borges 2005: 114) a las orillas del Maldonado y el tango musicaliza las acciones principales. En el mismo sentido, “Crimen en el barrio” de Arlt, describe la morbosidad con la que los habitantes de aquellos barrios de las orillas reciben la noticia de un crimen pasional protagonizado por vecinos: “No me refiero al barrio céntrico, sino al barrio de la orilla: Mataderos, cercanías del arroyo Maldonado, sur de Floresta, radio de Cuenca, Villa Luro, Villa Crespo, etc., etc. Estos barrios, de casas amontonadas, de salas divididas en dos partes, donde en una trabaja el sastre y en la otra se apeñusca la familia, son mis tierras de predilección. Allí se desenvuelve la vida dramática, la existencia sórdida...” (Arlt 1929a). Como puede verse, no sólo existen posibles puntos de contacto entre las aguafuertes de Arlt y los textos de Tuñón y de Borges, sino que también existen correspondencias entre algunos “Tangos” publicados en *Crítica* y textos de Borges como “Hombre de la esquina rosada”. El objetivo de retomar estos textos no reside en armar un mapa de coincidencias, sino en utilizarlos como puntos de partida que nos permitan desentrañar las diferentes miradas a partir de las que Arlt representa estos barrios marginales en su obra periodística.

deslinde. De este lado de la calle es la Capital Federal, del opuesto, la provincia de Buenos Aires (1932a).

Ese límite que simula ser pampa, pero que deja traslucir su carácter urbano en la prolijidad de sus adoquines, coincide, por momentos, con el barrio marginal que Tuñón configura en sus textos impresos en *Crítica*: tango, crimen, coraje, inmigración y campo instalan, así, un punto de vista desde el cual entender la modernización de la cultura porteña sin negar la tradición rural. No obstante, tal como ya se adelantó, las crónicas dedicadas a estos barrios donde “se desenvuelve la vida dramática” y “la existencia sórdida” de los márgenes porteños (1929a), conviven con aguafuertes en las que el cronista se conecta con otra zona de los márgenes urbanos: las orillas borgeanas.

Sarlo define el espacio de las orillas en la literatura de Borges como el sitio “imaginario que se contrapone como espejo infiel a la ciudad moderna despojada de cualidades estéticas y metafísicas” (2003: 48). Esta zona habitada por criollos sobrevivientes de las últimas décadas del siglo XIX se contrapone también para Sarlo a los textos contemporáneos de Arlt, Raúl González Tuñón y Girondo.<sup>18</sup> Sin embargo, encontramos algunas notas porteñas en las que Arlt no sólo mira con nostalgia los límites urbanos, sino que también descubre en sus paseos ciertos espacios en los que, aún a finales de la década del veinte y principios del treinta, se preservaban los patios y los cielos abiertos que Borges tematizó en sus primeros textos.

En “Calles de Belgrano”, el cronista descubre las particularidades de esta zona de los márgenes porteños alejada de los espacios mencionados en las crónicas analizadas más arriba:

El adoquinado es irregular. Hay bocacalles con puentecitos, pero lo estupendo, son los árboles, la prodigiosa cerrazón de los árboles. Las calles están simplemente abovedadas por ábsides que forman los ramajes entrelazándose en la altura; mientras que en el aire flota un livianísimo perfume de azahar. La luz se colora de un verde tenue; el sol se aplasta en lo alto de los ramajes, y de él sólo queda una verdosa claridad teatral que coloca a las casas viejas en un panorama de belleza antigua, semejante al decorado de una opereta florentina (Arlt 1932b).

Como en los primeros poemarios de Borges, Arlt encuentra en Belgrano un barrio de tonos pasteles cuya belleza reside en la combinación de naturaleza, arquitectura colonial y calles de adoquinado irregular. Así, el escenario que figura en esta nota coincide, en parte, con las representaciones del reconocido poema “Las calles”, incluido en *Fervor de Buenos Aires*:

Las calles de Buenos Aires  
ya son la entraña de mi alma.  
No las calles enérgicas

<sup>18</sup> Dice Sarlo en su libro sobre Borges: “Lo que, en los años veinte, era evidente para sus contemporáneos, se vuelve invisible en la poesía de Borges: Arlt o González Tuñón o Girondo no podían sino descubrir el movimiento de lo nuevo” (2003:51).



molestadas de prisa y ajetreos,  
 sino la dulce calle de arrabal  
 enternecida de árboles y ocasos  
 y aquellas más afuera  
 ajenas de piadosos arbolados  
 donde austeras casitas apenas se aventuran  
 hostilizadas por inmortales distancias  
 a entrometerse en la honda visión  
 hecha de gran llanura y mayor cielo. (Borges 1923:7)

A pesar de que la inclusión del barrio de Belgrano puede acarrearle conflictos —“juro que durante cinco minutos tuve la impresión de encontrarme a ochocientos kilómetros de Buenos Aires [...] entonces me prometí, ‘in mente’, escribir una nota sobre Belgrano, aun cuando me costara la vida” (Arlt 1932b) —, el cronista integra esta zona alejada de Flores (y vinculada en cambio a la Buenos Aires borgeana),<sup>19</sup> a sus representaciones sobre los suburbios porteños. Como pudo verse en la cita del texto periodístico, los panoramas “de belleza antigua” configurados por Arlt son protagonizados, en sintonía con el poema de Borges, por árboles frondosos, casas añosas y patios desolados. Continúa Arlt en la misma crónica:

Casas de ladrillos enormes, pintadas de rosa o azul legía, con rejas de hierro forjado a mano, casi a ras del suelo, y ventanas de maderas gruesas, enmasilladas toscamente, a través de cuyos vidrios se descubren visillos finos, y a este contraste, entre lo muy moderno y lo muy antiguo, se suma el encanto de los zaguanes estrechos y oscuros, con dos puertas que se enfrentan, sala y antesala. Si una puerta de zaguán está abierta, forma el marco de un cuadro: un patio español, aljibe al centro y vegetación en torno. Y esto no es simulado como en la falsa arquitectura colonial sino que es verídico, auténtico, con vejez de años, de muchos treientos sesenta y cinco días, y generaciones que pasaron, una, dos, tres veces... (Arlt 1932b).

Aunque desprovista de las metáforas poéticas que pueblan los textos de Borges, la mirada de Arlt en esta cita coincide con ciertas imágenes textuales a partir de las que el autor de *Ficciones* construye el espacio de las orillas: “Patio, cielo encauzado./ El patio es la ventana/ por donde Dios mira las almas./ El patio es el declive/por el cual se derrama el cielo en la casa” (Borges 1923: 17). Encontramos, por consiguiente, que a la hora de describir esa zona intermedia entre la urbe y el campo, Arlt se separa del tipo de representación urbana que lo acerca al barrio de Tuñón y se aproxima, en cambio, a la geografía borgeana. Si bien resultaría forzado afirmar que Arlt replica intencionalmente las orillas de Borges en sus textos, como pudimos ver, por momentos, el paisaje de los suburbios porteños se

<sup>19</sup> Si bien, como ya se dijo, la ciudad que Borges configura en sus textos no obedece a una representación realista del espacio, los barrios a los que mayormente hace referencia son: Palermo, Belgrano, Villa Urquiza, Almagro, entre otros.

vincula con los tonos pasteles de los almacenes y los patios vacíos de *Fervor de Buenos Aires*.<sup>20</sup>

Ahora bien, el punto de contacto que encontramos entre las notas en las que Arlt tematiza el barrio reo y estas últimas crónicas que se asocian con esa zona intermedia de los poemas de Borges es el intento por perpetuar la imagen que determina el carácter de los márgenes urbanos en las primeras décadas del siglo XX: el desdibujamiento entre el campo y la ciudad. Y es aquí donde las representaciones escriturarias urbanas de Arlt se expanden y dialogan con la Buenos Aires que, en esos mismos años, pintaron, dibujaron y fotografiaron diferentes artistas del campo cultural argentino. Esta figura del deslinde que, como vimos, articula producciones literarias disímiles, es la misma que nos permitirá hilar la trama de imágenes literarias ya analizadas con un sinfín de imágenes plásticas del período. Porque el borde de la ciudad, esa zona permeable entre la nueva arquitectura —los “rascaestrellas” arltianos—<sup>21</sup> y la historia acumulada en las vistas rurales, es la arista donde confluyen las diferentes miradas de los escritores, artistas y trabajadores de la prensa de la Buenos Aires moderna.

En efecto, cuando Arlt dice: “Estamos en el deslinde. De este lado de la calle es la Capital Federal, del opuesto, la provincia de Buenos Aires”(1932a); “juro que durante cinco minutos tuve la impresión de encontrarme a ochocientos kilómetros de Buenos Aires” (1932b) o “A diez cuadras de Rivadavia comenzaba la pampa” (1928a) resuenan también ciertas imágenes provenientes del ámbito de las artes plásticas y de la fotografía, como por ejemplo: *Futura avenida* (1921) o *Después de la lluvia* (1925) de Pío Collivadino (Figura 1);<sup>22</sup> *Arrabal de Buenos Aires* (1933) de Eneas Spilimbergo (Figura 2),<sup>23</sup> *Calle de Flores* (1937) de Horacio

<sup>20</sup> Otra de las notas que puede leerse en sintonía con la primera producción de Borges es “Pueblos de los alrededores” impresa en *El Mundo* el 31 de marzo de 1929. Allí en cronista recorre las afueras de Buenos Aires y se encuentra con calles “que no son anchas ni estrechas, calles en las que el paso del transeúnte resuena nítido y claro, frentes de ladrillo, rojos y sombríos, faroles en los muros, fachadas de color rosa, de color azul, con molduras francesas, ventanas viejas con flamantes cortinados, jardincitos, horizontes, horizontes por todos los costados, encrespados de nubes, con cresterías de eucaliptos...” (Arlt 1929c). Interesa, además, señalar que, en este caso, la repetición de imágenes metafóricas corre nuevamente a la crónica del registro sarcástico o humorístico característico de la producción periodística arltiana: “Tienen tantos árboles estos pueblos, que de cada hoja cae un silencio”/ “Porque hay tantos árboles en estos pueblos que de cada hoja cae un silencio” (Arlt 1929c).

<sup>21</sup> Refiere Arlt en su nota “Diagonal Sáenz Peña” (1931): “¡Quién pudiera vivir cien años más! ¡Nada más que doscientos años más! ¡Quién pudiera vivir cien años, para contemplar pasmado el progreso de esta ciudad maravillosa, cuyos edificios, que hoy nos parecen estupendos, serán derribados dentro de un cuarto de siglo como si fueran innobles conventillos! Vivir cien años...para poder atorrantear entre los futuros rascaestrellas que tendrán en sus terrazas aeródromos y estaciones de funiculares”.

<sup>22</sup> Pío Collivadino (1869-1945) fue un pintor, grabador y muralista argentino. Como señala López Anaya en su libro, Collivadino regresa a Buenos Aires luego de haber estudiado en la Real Academia de Bellas Artes de Roma y se convierte en uno de los primeros en representar la ciudad modernizada: “Aun cuando pinta paisajes camperos, gran parte de la iconografía de Collivadino está ligada al suburbio, al centro de la ciudad o al puerto. Sus pinturas y grabados sintonizan con la transformación urbana, con los grandes edificios en construcción” (López Anaya 1997: 95-96).

<sup>23</sup> Lino Enea Spilimbergo (1886-1964) “termina sus estudios en la Academia resuelto a convertirse en artista plástico. [...] En 1925 recibe el Premio al Mejor Conjunto y con él la vía hacia la experiencia europea que se extenderá hasta 1929. Recorre Italia: sitio apropiado para una mirada arqueológica del pasado artístico así como para acercarse a las nuevas tendencias como la *pittura metafisica*, *i valori plastici*, y el *novecento*. Se instala en París. Asiste al taller de André Lothe, comparte su experiencia con otros argentinos. [...] Sin haber dejado de exponer mientras estuvo en el exterior, de regreso adquiere otra visibilidad. Ya no es un joven que ha llevado al máximo su saber de academia. Se ha convertido en un ‘artista de vanguardia’, en un pintor que, integrado al grupo de artistas modernos entre los que estaban Pettoruti, Berni, Forner, Guttero, etc., se define

March (Figura 3) y,<sup>24</sup> además, algunas instantáneas capturadas por el gran fotógrafo de la modernización porteña, amigo de Borges, Horacio Cópola (Figura 4).<sup>25</sup>

Como puede verse, en todos los casos, nos encontramos con composiciones armadas a partir del diálogo entre los mismos elementos representativos de los márgenes porteños ya señalados en las notas de Arlt: casas bajas, cielos abiertos, calles infinitas y semidesiertas, almacenes, boliches, etc. Tanto en las pinturas seleccionadas como en las fotos, puede constatarse que el punto de vista privilegiado por los artistas muestra una clara conexión entre la ciudad y la pampa. Si bien junto a las construcciones aisladas encontramos personajes en pequeña escala circulando por las veredas y, también, algunos árboles solitarios de complejión endeble, las calles de tierra que ligan estas construcciones de los márgenes con el campo ocupan un rol protagónico en la mayoría de las composiciones.

Pero, además, resulta productivo destacar que, más allá de las diferencias epocales y estéticas existentes entre los diferentes autores de estas obras encontramos en todos los casos un objetivo en común:<sup>26</sup> ahondar y perpetuar el nuevo diálogo entre el campo y la ciudad como parte del fenómeno modernizador atravesado por Buenos Aires. Desde los primeros años del prometedor siglo XX hasta entrada la década del cuarenta, la figura del deslinde, ese espacio intermedio entre la metrópolis en formación y el campo, fue una pieza fundamental e ineludible para todos aquellos artistas y escritores que pretendieron proponer y difundir una nueva mirada sobre la ciudad.<sup>27</sup> Porque como señala Graciela Montaldo:

uno de los aspectos que impacta de la tradición rural en la literatura no es su mera presencia sino la conjunción con las estéticas o los sistemas ideológicos más innovadores que los intelectuales argentinos fueron capaces de articular a lo

---

con características singulares a través de una figuración monumental, sencilla, despojada, de alta calidad constructiva y potente expresividad” (Wechsler 2000: 20).

<sup>24</sup> Horacio March (1899-1978) “fue un devoto del paisaje urbano y del arrabal [...] Casas de Barracas, callecitas de Flores, rincones en donde la ciudad linda con la llanura, el campo mismo” son, como señala Romualdo Brughetti, sus temas predilectos (Brughetti 2000: 97).

<sup>25</sup> Dice Gorelik sobre el fotógrafo: “En apenas diez años, entre 1927 y 1936, Horacio Cópola construye una mirada sobre Buenos Aires de larga productividad en el imaginario urbano. Podría decirse que fue la primera mirada moderna sobre Buenos Aires traducida sistemáticamente en imágenes; la construcción de una Buenos Aires moderna que todavía hoy tiene la capacidad de parecernos actual” (2013: 95-96).

<sup>26</sup> Collivadino regresa a Buenos Aires antes del surgimiento de las vanguardias europeas y se transforma en un referente para el grupo de los denominados “Pintores de la Boca” y para los “Artistas del Pueblo”. Por su parte, tal como ya se señaló en notas anteriores, Spilimbergo, March y Cópola pertenecieron a una generación posterior a la de Collivadino y establecieron conexiones con diferentes figuras locales y extranjeras asociadas a los movimientos de vanguardia.

<sup>27</sup> En uno de sus artículos, Catalina Fara analiza la circulación de imágenes sobre el nuevo suburbio porteño entre 1910 y 1936. Allí, la autora señala: “El imaginario construido sobre la antigua Buenos Aires se filtraba todavía en las esquinas de algunos barrios donde el ‘progreso del adoquinado’ todavía no había cambiado drásticamente el paisaje. Esta característica del suburbio quedó ‘congelada’ en muchas imágenes que se repitieron a lo largo del período a pesar de los cambios reales que alteraron el aspecto de los lugares” (2016:111-112). Fara agrupa las imágenes pictóricas y periodísticas en las cuales la llanura se filtra “en los intersticios del paisaje suburbano real” (2016:113) bajo la categoría de “sublime barro”, definido como “aquello que los artistas buscaron en las orillas, en las superficies de las calles de tierra de las periferias” (2016: 114).

largo del siglo XX. Por esta razón se va creando a lo largo de décadas una tradición muy particular que, marchando en la dirección contraria a la reivindicación tradicionalista del pasado, extraña, desde la modernidad, los mitos culturales de la historia de la Argentina (1993: 12).

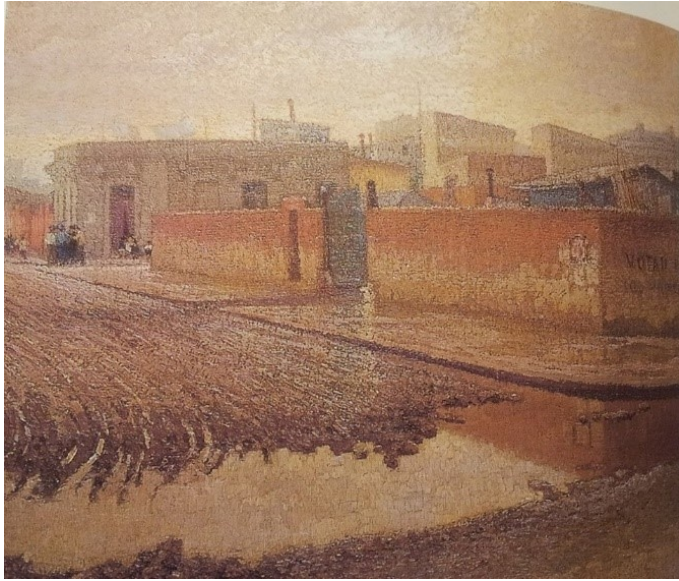


Figura 1. Pío Collivadino, *Después de la lluvia*, 1925.



Figura 2. Lino E. Spilimbergo, *Arrabal de Buenos Aires*, 1933.



Figura 3. Horacio March, *Calle de Flores*, 1937.



Figura 4. Horacio Cópola, *Jean Jaurés y Paraguay*, 1936.

### 3. Más allá del testimonio

Entre mayo y julio de 1934 las aguafuertes porteñas mutan una vez más de nombre.<sup>28</sup> Con el afán de demostrarle a la Municipalidad y al Consejo Deliberante los problemas de infraestructura y salubridad de los suburbios porteños, Arlt inicia su serie titulada “Buenos aires se queja”, en la cual recorre diferentes barrios junto con un fotógrafo de *El Mundo*.

Las transformaciones urbanas acarreadas por la crisis del treinta y la politización periodística operada a partir de la llegada de Agustín P. Justo al poder en 1932,<sup>29</sup> incitan al escritor a recuperar la mirada crítica y social que ya había aparecido un año antes en su serie sobre los hospitales y a utilizar sus textos como un espacio de visibilización de las negligencias municipales.<sup>30</sup> Porque, como señala Saïtta, “tal vez la certeza de que las ‘Aguafuertes porteñas’ inciden en quienes las leen, lleva a Arlt a denunciar también los efectos de una modernización que se juzga desapareja” (2008: 87). En estas notas confluyen, así, dos de los temas que definieron la época: agitación política y márgenes urbanos. En este sentido, el barrio y el suburbio se convertirán, tal como ya fue señalado anteriormente, en el tema privilegiado por la prensa:

En el proceso de publicidad política del barrio, el suburbio se convierte en un tema periodístico de primer orden: del mismo modo que los partidos políticos, el nuevo periodismo construye allí su principal clientela, por lo que comenzará en los años veinte a darle un espacio privilegiado. Entre la modalidad de “excursión a un territorio desconocido” con que la prensa tomaba el tema suburbano en las dos primeras décadas, para narrar desastres naturales o exóticas epopeyas de frontera, y el “Buenos Aires se queja” con que Arlt titula su columna de *El Mundo* en 1934 para denunciar la desatención de los barrios por el poder municipal, media una transformación espectacular en la producción y la orientación de la noticia, en la que los barrios ganarán una presencia creciente ya como parte inescindible, sino la más característica, de la ciudad (Gorelik 2016: 310-311).

Como señala Gorelik, la columna de Arlt se suma a las nuevas preocupaciones surgidas de la articulación entre crisis política, crecimiento de los márgenes

<sup>28</sup> A lo largo de los años la columna adoptará, por momentos, otros nombres: “Aguafuertes teatrales”, “Hospitales a la miseria”, “Aguafuertes silvestres”, “Viñetas santiagueñas”, “Aguafuertes fluviales”. Comenta Fabiana Varela al respecto: “... la sección irá variando su título de acuerdo con las transformaciones del contexto socio-político del país, pero también debido a los cambios de perspectiva e intereses del propio cronista” (2002: 148-149).

<sup>29</sup> Saïtta señala a propósito del caso de *Critica* que “el 20 de febrero de 1932, con la llegada del general Agustín P. Justo a la presidencia del país, se levanta la proscripción y el destierro de políticos y periodistas impuesto por el general Uriburu, y Natalio Botana regresa a la Argentina luego de seis meses de exilio” (2013: 256). Más adelante, la autora comenta: “A comienzo de 1932, las marcas con las cuales el lector acostumbraba reconocer las noticias policiales, se desplazan al mundo de la política” (2013: 258). Podría pensarse, entonces, que los cambios operados en el espacio de las aguafuertes porteñas se vinculan también con estos cambios políticos generales.

<sup>30</sup> La serie “Hospitales a la miseria” se publicó en *El Mundo* durante enero y febrero de 1933. Allí el cronista describe sus visitas a los diferentes hospitales de la ciudad y denuncia las dificultades que debían atravesar los enfermos y los profesionales al no contar con los insumos y la higiene pertinente para el desarrollo de las actividades.

urbanos y transformaciones en la prensa periódica. Pero el carácter testimonial que presentan estos textos no está dado únicamente por el cambio en el tono a partir del cual el escritor aglutina datos y representa anécdotas en sus notas, sino también por la inclusión de las fotografías mencionadas anteriormente. Sin embargo, tal como veremos a continuación, si bien en este pequeño corpus Arlt privilegia el tono testimonial existen momentos en los que cronista y fotógrafo se fugan del registro documental y dialogan tanto con las imágenes poéticas sobre la ciudad que figuran en las aguafuertes porteñas ya analizadas, así como también con las representaciones plásticas y fotográficas incluidas en el apartado anterior.

Cuando se recorren estas notas, el lector rápidamente comprende que tiene frente a sus ojos un conjunto de textos y de fotos periodísticas que se presentan como pruebas objetivas de lo representado. Así, por ejemplo, no existen dudas de que tanto la crónica “¿Y dónde deja las baldosas flojas?” —“voy caminando beatíficamente por la calle Cabildo, cuando de pronto ‘chaj’, un mosaico ha cedido bajo mis pies” (Arlt 1934b), como la imagen con la que fue impresa (Figura 5) denuncian el estado descuidado de las veredas de la ciudad. No obstante, ese “efecto de realidad” no surge únicamente del texto y del peso de la firma del autor (Arlt no sólo era el periodista estrella del periódico, sino que, además, había logrado ubicarse en el marco del periódico como cronista social o de denuncia), sino también del contacto de ambos medios ya que, si por un lado, no hay manera de comprobar las descripciones configuradas en el artículo, por el otro, la foto del hombre agachado fuera de contexto podría adquirir diferentes sentidos según quién la mire. A este respecto señala Alejandra Torres a propósito de la incorporación del medio fotográfico en la obra de Elena Poniatowska: “De las cualidades de la imagen indicial (conexión física, singularidad, atestigüamiento, designación) se desprende la dimensión esencialmente pragmática de la fotografía por oposición a la semántica, la foto afirma aquello que representa pero no nos dice nada sobre el sentido de esa representación” (Torres 2010: 69). La pragmaticidad de la foto, señala Torres en esta cita, nos impide utilizar las imágenes fuera de contexto como pruebas o testimonios. Por lo tanto, así como las crónicas precisan de las instantáneas para probar lo visto, las imágenes fotográficas también necesitan de un marco que oriente al espectador para interpretarlas como pruebas de lo real.

El trabajo conjunto entre texto e imagen define, entonces, a este corpus de crónicas tituladas “Buenos Aires se queja”. La nota con la que se abre la serie, “¿Refugios o bañaderas?”, publicada el 17 de marzo de 1934, deja ver desde la primera línea el rol fundamental que desempeñarán las imágenes fotográficas para el escritor en el armado de sus textos:

Lector 1º- ¿Esa es la fotografía de la taza de las fuentes de Granada? Lector 2º- Creo que está equivocado. De tratarse de una foto aérea del puerto de Olivos. [...] Lector 5º- ¡Usted debe tener aserrín en la cabeza! Lo que usted ve en la fotografía, es el momento en que se temple un cañón sumergiéndolo en un baño de aceite. Los rieles que se distinguen al costado son los de la grúa que transporta el cañón. Lector 6º- Señores, ustedes están disparatando. ¿No se dan cuenta que están mirando un lavapies callejero? Fotógrafo.- Por favor, déjense de macanear. Aquí no se trata de templar cañones ni de lavar pies, sino de algo más

sencillo y humano. La fotografía representa un refugio lleno de agua, que hay sobre el nivel de la calzada... (Arlt 1934a)

Como puede verse, en esta nota, el cronista refiere no sólo a la imagen fotográfica (Figura 6), sino que, además, integra la voz del fotógrafo al diálogo para garantizar así la veracidad de los hechos representados. Como aquí, encontramos a lo largo de la serie numerosos casos en los que el escritor refuerza la efectividad del vínculo intermedial: “La calle Bermúdez está adoquinada como permite observarlo la fotografía” (Arlt 1934c); “He aquí lo que se podría hacer con el Registro Civil, y cuya fotografía publicamos, para ilustrar mejor a nuestros lectores” (Arlt 1934e); “En una de las fotos que le remitimos, verá usted a un ciudadano...” (Arlt 1934h), etc. A diferencia de las crónicas sobre los hospitales publicadas sin ilustraciones ni fotografías, Arlt encuentra en la materialidad de estas fotos el vínculo entre sus textos y lo real.

Sin embargo, pueden observarse casos en los que tanto el cronista como el fotógrafo se fugan del registro documental y establecen diálogo con las imágenes escriturarias, plásticas y fotográficas analizadas en el apartado anterior. Así, a contrapelo de lo que ocurre en la crónica “Cosas de la Avenida Coronel Roca” (1934d), en la cual el escritor enfatiza la atmósfera nauseabunda creada por la acumulación de carros de basura,<sup>31</sup> y la fotografía de los carros de basura en medio de la ciudad con la que fue impresa (Figura 7), encontramos otros casos en los que el texto y la imagen se alejan del propósito de denuncia.

Un ejemplo contundente es el que figura en “Disloques municipales en Rivadavia”, porque si bien el texto y la foto (Figura 8) dan cuenta del problema que se intenta denunciar —en medio de la calle un antiguo caserón obstruye el paso—, tanto las palabras de Arlt, como la vista del fotógrafo, desdibujan el problema al señalar la disonancia entre el paisaje ameno de la imagen y la intención crítica texto:

La calle Pico al número 2000, es digna de un villorrio de la Edad Media o de la época del Virreynato. Estrecha: al final de ella hay un caserón que, como lo permiten ver las fotografías adjuntas, intercepta por completo la calle”. “¿Y qué es el caserón Espina? Un edificio muy viejo, bueno para insertar en una película de antigüedades porteñas, con dos tremendos ombúes en la parte trasera, añosísimos y dignos de una fotografía artística (Arlt 1934f).

Coincidentemente con lo que se observa en esta cita, en “La pesadilla de ‘Villa Despertar’” el encuentro con el campo corre al escritor una vez más de su intención de denuncia y lo invita, en cambio, a representar escenas rurales y apacibles. En efecto, la crónica comienza con un tono bien informativo —“Se llama Villa Despertar. Poco creíble, pero así es. Más aún: tiene Sociedad de Fomento Edificio y Cultural registrada por la Municipalidad bajo el expediente 101.019. Así, que ya ven que no es

<sup>31</sup> Dice Arlt en el texto: “No creo indispensable gastar la elocuencia de un Gabriel D’Annunzio, ni disponer de la sensibilidad de un Marcel Proust, para percatarse de que un carro cargado de basura no puede oler a rosas...y menos si se trata de trescientos vehículos, que uno tras otro, en fila india, van dejando cargada la atmósfera de la calle...” (Arlt 1934d).



fantasía. Y casi está demás decir, que Villa Despertar se encuentra en el perímetro de la Capital Federal” (Arlt 1934j) —, pero, a medida que avanza, se desdibuja la intención crítica:

Parece encontrarse uno en el campo. A lo lejos, muy lejos, algunas chimeneas que humean. Más abajo, al sur, diez, quince cuadras más al sur, el Riachuelo. En realidad, estamos a veinticinco cuadras de la calle Rivadavia. De primera impresión uno piensa: “Parece mentira. Uno podría venir a veranear aquí”. Pero, si se mira en torno, de pronto uno se estremece (Arlt 1934j).

La fotografía, por su parte, también se aleja del pretendido tono de denuncia y se acerca, en cambio, a pinturas como, por ejemplo, *Una calle en Billinghamurst*, de Eduardo Sívori (Díptico 1).<sup>32</sup> Tanto la composición —el camino de tierra y la zanja que, en perspectiva, se pierden hasta el infinito del cielo— como la atmósfera semirural que figura en ambos casos, sumerge a los espectadores en un paraje ameno, alejado de la ciudad modernizada.

Encontramos, entonces, que en estas crónicas en las que Arlt pretende manifestar la “verdad” de los problemas edilicios de los márgenes urbanos tanto a las autoridades, como a los lectores que habitaban otras zonas de la ciudad, reaparece la figura del deslinde. Aunque, por momentos, separado del registro poético analizado en las notas denominadas “aguafuertes porteñas”, el escritor continuó representando y delimitando aquella zona difícil de asir en la década del treinta: “En Barracas Oeste, lo único que falta es un pastor con la gaita [...] mientras las vacas y las cabras pacen por los terrenos colindantes con el afirmado, y los tranvías pasan dando con sus campanadas inquebrantable testimonio que el lugar no es un paisaje agreste perteneciente a la montaña, sino una franja de la Capital Federal... Sí, señores: Capital Federal” (Arlt 1934k).

Pero, además, resulta llamativo que la mayoría de las imágenes tomadas por el fotógrafo anónimo del periódico para ser impresas como pruebas de los conflictos urbanos tematizados por Arlt establezcan diálogos estrechos con las imágenes que circulaban en los salones y en los museos de la época. Sin pretender postular vínculos directos entre la mirada de este trabajador de *El Mundo*, del que nada sabemos, y la obra de artistas consagrados, nos resulta inevitable destacar la semejanza compositiva entre ciertas capturas impresas junto a las notas y pinturas de artistas consagrados como el gran Pío Collivadino u Horacio Cópola, entre otros (Dípticos 2 y 3).

En efecto, al cruce entre crónicas periodísticas, textos literarios e imágenes artísticas deben agregársele ahora las imágenes de prensa testimoniales. Como pudo verse, el caso de estas notas impresas bajo el título “Buenos Aires se queja” ejemplifica, por un lado, la porosidad de los límites entre las producciones populares y el arte de elite y, por el otro, demuestra que la asimilación y

<sup>32</sup> Refiere López Anaya sobre la biografía del pintor argentino: “Eduardo Sívori nació en Buenos Aires en 1847; murió en la misma ciudad en 1918. Se inició tardíamente en el arte luego de un viaje a Europa realizado en 1874, según parece, por motivos comerciales” (1997: 58). En 1883 viaja a París donde estudia con diferentes maestros y comienza a exponer. En 1891 retorna a Buenos Aires. De regreso al país, señala López Anaya “se dedicó con intensidad a la pintura de paisaje. En estas obras dominan los horizontes desiertos, con bañados y pastizales, con animales representados muchas veces con manchas espontáneas” (1997: 60).

codificación del fenómeno modernizador requirió de un trabajo que abarcó a la sociedad porteña en su totalidad. Pintores, periodistas, fotógrafos, escritores, todos, miraron el mismo horizonte y constataron en sus producciones cómo entre la ciudad, la pampa y el cielo surgía otra Buenos Aires.



Figura 5. Fotografía anónima publicada junto a “Y donde deja las baldosas flojas” de Roberto Arlt en *El Mundo* el 18 de marzo de 1934./

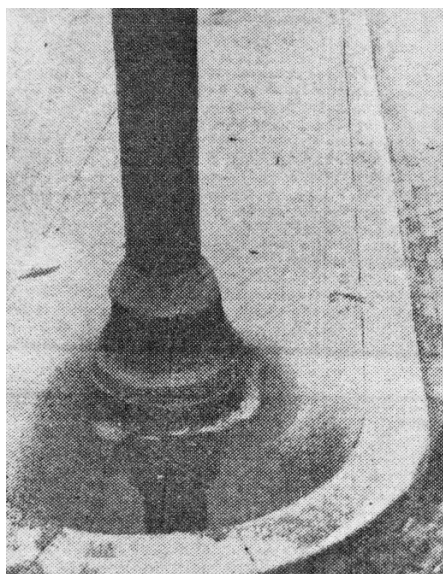


Figura 6. Fotografía anónima publicada junto a “¿Refugios o bañaderas?” de Roberto Arlt en *El Mundo* el 17 de marzo de 1934.

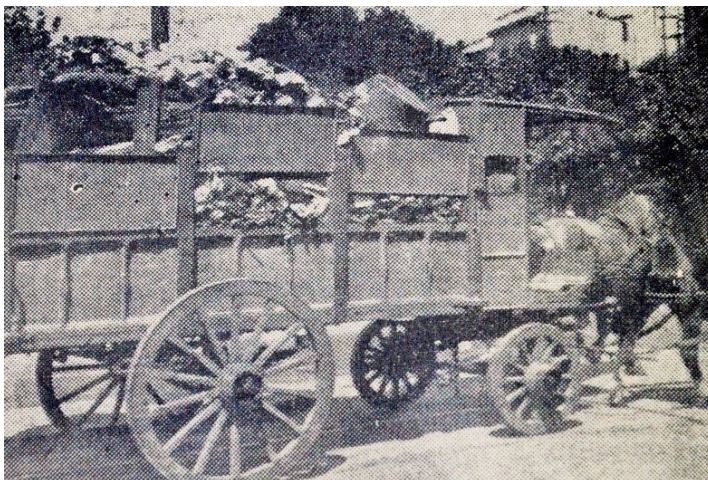


Figura 7. Fotografía anónima publicada junto a “Cosas de la Avenida Coronel Roca”, *El Mundo*, 26 de marzo de 1934.

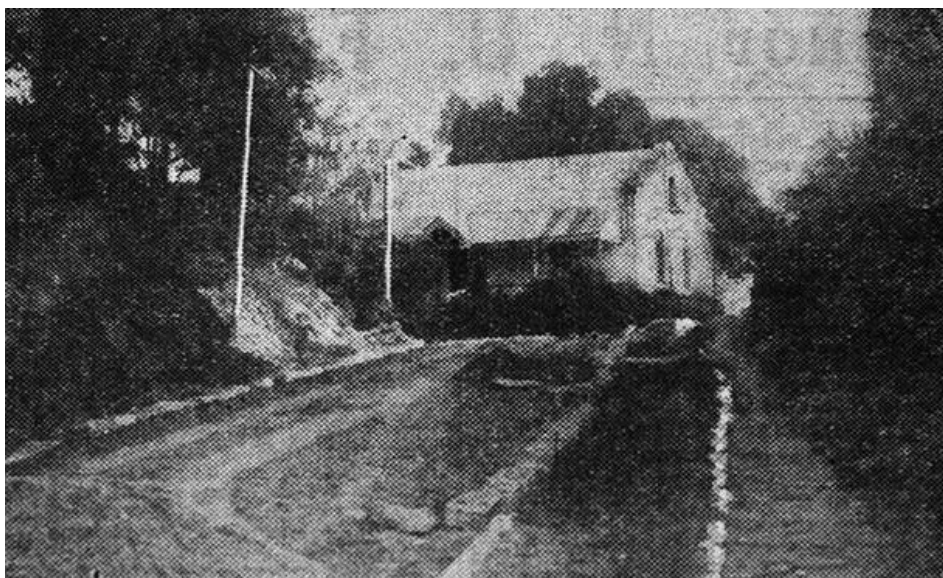
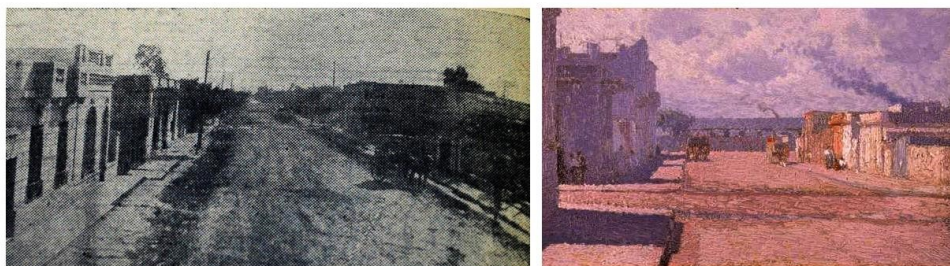


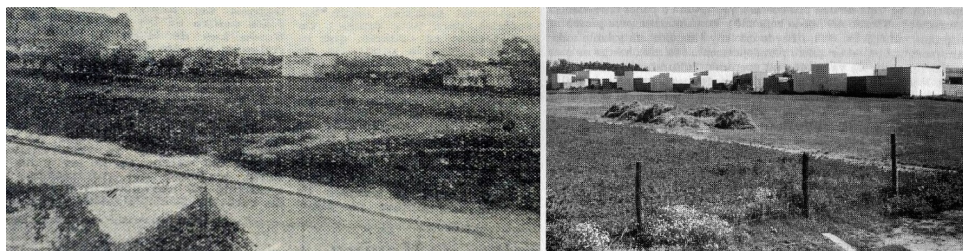
Figura 8. Fotografía anónima publicada junto a “Disloques municipales en Rivadavia” de Roberto Arlt en *El Mundo* el 13 de mayo de 1934.



Díptico 1. Fotografía anónima publicada junto a “La pesadilla de ‘Villa Despertar’” de Roberto Arlt en *El Mundo* el 3 de junio de 1934./ Eduardo Sívori, “Una calle en Billinghamurst”, sin fecha (Adquisición de Superior Gobierno, 1935).



Díptico 2. Fotografía anónima publicada junto a “Dos cuadras fatales” de Roberto Arlt en *El Mundo* el 28 de abril de 1928. / Pío Collivadino, *Calles de arrabal*, 1917.



Díptico 3. Fotografía anónima publicada junto a “Caballito bate el récord” de Roberto Arlt en *El Mundo* el 22 de mayo de 1934. / Horacio Cópola, *Avenida del trabajo y Lacarra*, 1936.

#### 4. Conclusiones

De acuerdo con este mapa de las imágenes escriturarias urbanas que figura en las aguafuertes porteñas de Arlt podemos concluir que la representación de los suburbios llevada adelante por el cronista no aparece en el marco de las notas de esta primera etapa como una excusa o un puntapié para continuar con la exaltación

de la calle Corrientes, sino que, por el contrario, abarca una zona heterogénea y productiva dentro del gran conjunto de crónicas tituladas “aguafuertes porteñas”.

Además, interesa señalar que la persistencia de la imagen del cruce entre el campo y la ciudad que figura en los textos periodísticos y la articulación que estas notas establecen tanto con diferentes escritores y artistas emblemáticos del contexto como con ciertas imágenes de prensa incluidas en *El Mundo* demuestra que, la tarea definir el carácter de los nuevos barrios y suburbios, requirió no sólo de una reflexión continua y sostenida sobre el espacio, sino también de un diálogo permanente y permeable entre lo que la ciudad material ponía en escena, las novedades y las representaciones que circulaban en la prensa y la poetización del margen llevada adelante por quienes, como Arlt, supieron leer lo nuevo de la ciudad modernizada en el deslinde.

## Referencias bibliográficas

- Aira, Cesar, “Arlt”, *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, n. 7, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- Amicola, José. *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Arlt, Roberto, “Molinos de viento en Flores”, *El Mundo*, 10 de septiembre de 1928a. Aguafuertes porteñas.
- “¿Qué se han hecho los organitos?”, *El Mundo*, 22 de octubre de 1928b.
- “Música y poesías populares”, *El Mundo*, 3 de noviembre de 1928c. Aguafuertes porteñas.
- “Crimen en el barrio”, *El Mundo*, 25 de enero de 1929a. Aguafuertes porteñas.
- “Criollaje en Mataderos”, *El Mundo*, 27 de marzo de 1929b.
- “Pueblos de los alrededores”, *El Mundo*, 31 de marzo de 1929c. Aguafuertes porteñas.
- “La muchacha del atado”, *El Mundo*, 19 de noviembre de 1929d. Aguafuertes porteñas.
- “¿Para qué sirve el progreso?”, *El Mundo*, 23 de noviembre de 1929e. Aguafuertes porteñas.
- 1930 “Elogio del bandoneón arrabalero”, *El Mundo*, 9 de enero de 1930. Aguafuertes porteñas.
- “Diagonal Sáenz Peña”, *El Mundo*, 27 de mayo de 1931. Aguafuertes porteñas.
- “Mataderos nocturno”, *El Mundo*, 22 de febrero de 1932a.
- “Calles de Belgrano”, *El Mundo*, 10 de noviembre de 1932b. Aguafuertes porteñas.
- “¿Refugios o bañaderas?”. *El Mundo*, 17 de marzo de 1934a. Buenos Aires se queja.
- “Y donde deja las baldosas flojas”, *El Mundo*, 18 de marzo de 1934b. Buenos Aires se queja.
- “Monte Castro olvidado por la Municipalidad”, *El Mundo*, 20 de marzo de 1934c. Buenos Aires se queja.
- “Cosas de la Avenida Coronel Roca”, *El Mundo*, 26 de marzo de 1934d. Buenos Aires se queja.
- “El hospital sin enfermedades de Villa Devoto”, *El Mundo*, 31 de marzo de 1934e. Buenos Aires se queja.
- “Disloques municipales en Rivadavia”, *El Mundo*, 13 de mayo de 1934f. Buenos Aires se queja.
- “Dos cuadradas fatales”, *El Mundo*, 28 de abril de 1934g [1928]. Buenos Aires se queja.
- “Casas con compuertas”, *El Mundo*, 18 de mayo de 1934h. Buenos Aires se queja.
- “Caballito bate el récord”, *El Mundo*, 22 de mayo de 1934i. Buenos Aires se queja.

- “La pesadilla de ‘Villa Despertar’”, *El Mundo*, 3 de junio de 1934j. Buenos Aires se queja.
- “En Barracas lo que falta es el pastor y la gaita”, *El Mundo*, 9 de junio de 1934k. Buenos Aires se queja.
- Borges, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires [edición artesanal del autor], 1923.
- Evaristo Carriego, Obras completas Tomo I*. España: Emecé Editora, 1974.
- “Hombre de la esquina rosada”, en *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- Brughetti, Romulado. *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 2000.
- Caimari, Lila, “Buenos Aires. Mezclas puras: lunfardo y cultura urbana (años 1920-1939)”, en Adrián Gorelik y Fernanda Arêas Peixoto. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2016.
- Fara, Catalina, “Visiones de los bordes. Conformación y circulación de las representaciones del paisaje de los suburbios de Buenos Aires entre 1910 y 1936”, *Arte y Ciudad. Revista de investigación*, 2016, pp. 97-128.
- González Tuñón, Enrique. *Tangos*. Buenos Aires: Librería Histórica, 2003.
- González Tuñón, Raúl. *El violín del diablo*. Buenos Aires: Ediciones la Rosa blindada, 1972.
- Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.
- La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.
- López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Malosetti Costa, Laura y Marta Penhos, “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”, en AAVV. *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. CAIA*. Buenos Aires: Coedigraf, 1991.
- Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Renaud, Marise, 2000 “Los siete locos y Los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo”, en Roberto Arlt. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edc. crítica coord. por Mario Goloboff. Francia: ALLCA XX/Université Paris X, 2000, pp. 687- 709.
- Romero, José Luis y Luis Alberto Romero. *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos* (Tomos I y II). Buenos Aires: Altamira, 2000.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Sáitta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- Regueros de tinta: el diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Torres, Alejandra. *El cristal de las mujeres: relatos y fotografías en la obra de Elena Poniatowska*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2010.
- Varela, Fabiana, 2002 “Aguafuertes porteñas: Tradición y traición de un género”, *Revista de Literaturas Modernas*, n. 32, 2002.
- Wechsler, Diana, 2000 “Tradición y modernidad”, en AA.VV. *Pintura Argentina-Panorama del período 1810-2000. Spilimbergo y Guttero*. Argentina: Ediciones Banco, 2000.